



AURA E VESTÍGIO NAS OBRAS DE JONATHAS DE ANDRADE E GEOVANI MARTINS

Maria Angélica Amâncio

École Normale Supérieure de Lyon

Resumo: Neste ensaio, estuda-se a exposição “One to one”, do artista alagoano Jonathas de Andrade, assim como o livro de estreia do escritor carioca Geovani Martins, *O sol na cabeça* (2018). Apesar de utilizarem mídias diferentes, cada um dos autores problematiza, a seu modo, questões como a da desigualdade social, atribuindo, aos grupos menos favorecidos, o protagonismo em seus trabalhos. O paralelo entre as obras é traçado, sobretudo, a partir da teoria benjaminiana relativa a conceitos como os de “aura” e “vestígio”.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; literatura, outras artes e mídias; Walter Benjamin

Abstract: In this paper, we study the exhibition "One to one", by the artist Jonathas de Andrade, as well as the debut book of the writer Geovani Martins, *O sol na cabeça* (*The Sun on my Head*) (2018). Despite using different media, each author problematizes, in his own way, issues such as social inequality, assigning underprivileged groups the protagonist roles in their work. We intend to compare these two artistic productions using, above all, Benjamin's theory concerning concepts such as "aura" and "trace".

Keywords: contemporary Brazilian literature; literature, other arts and media; Walter Benjamin

1 Jonathas de Andrade: visibilidade e vestígio em “One to one”

Neste ensaio, analisamos duas proposições artísticas distintas. Embora não se associem ao mesmo contexto de produção e apresentem estruturas midiáticas

diferentes, acreditamos ser possível observar pontos de confluência entre os trabalhos de Jonathas de Andrade e de Geovani Martins. Independente do viés comparativo, porém, cada uma dessas obras é interessante por si só para se entender certas preocupações da produção brasileira contemporânea. Por essa razão, este texto se divide em análises individuais das obras, seguidas de uma comparação que parte do mesmo referencial teórico, ou seja, certos escritos benjaminianos, como os relativos aos conceitos de “aura” e “vestígio”.

Jonathas de Andrade nasceu em Maceió, capital do estado de Alagoas, em 1982, e vive atualmente em Recife (PE). Formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, começou a atuar no meio artístico com *Educação para adultos* (2010), obra que compila e ressignifica cartazes previamente utilizados por sua mãe, professora aposentada, no processo de alfabetização de adultos. Entre abril e agosto deste ano de 2019, o artista expõe, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, três instalações e um curta-metragem, que foram reunidos sob o título “One to one”.

A primeira destas instalações, homônima, apresenta grandes barras de argila afixadas em uma ampla parede. Tais barras reproduzem a distribuição das centenas de moradias – casas de tijolos ou simples barracos de lona e madeira – de uma comunidade carente que margeia a ferrovia, na Avenida Sul, no centro da capital pernambucana.

Na segunda parte da exibição, denominada “Suar a camisa”, veem-se cento e vinte camisetas, de cores e tamanhos variados, em suportes verticais, distribuídos em fileiras na sala do museu. Uma a uma, essas camisas teriam sido negociadas – por troca, venda ou doação – com diversos trabalhadores, antes ou depois do expediente¹.

O artista expõe também o que considera serem os primeiros passos de um grande projeto chamado “Infindável mapa da fome”. Nesse trabalho, segundo o autor², mapas históricos são revisitados a fim de se problematizar o significado da palavra “fome”, atribuindo-lhe o sentido de “desejo”. Num primeiro momento, no denominado “Mapa da Resistência”, índias kayapós foram convidadas a cobrir, com

¹ A descrição do processo de composição da obra está disponível no site do artista: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/suar-a-camisa>> Acesso em: 04 de junho de 2019.

² O artista discute a exposição em vídeo que acompanha as obras no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, também disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DnEBj2dPhXo>> Acesso em: 04 de junho de 2019.

sua arte, mapas de lugares onde antes se situavam suas tribos. Junto a essas pinturas, foram expostas as mãos dessas indígenas, em geral cobertas de tinta.

Por fim, em uma sala à parte, projeta-se o filme “Jogos dirigidos”, em que Andrade visita uma comunidade de surdos-mudos, no povoado de Várzea Queimada, no Piauí. Os moradores participam de jogos ao ar livre, com o artista, ou narram histórias de suas vidas, empregando uma língua de signos que eles mesmos criaram.

Para explicar o que reúne esses trabalhos, o artista utiliza o termo “relação”: a relação com o outro, com o igual e o diferente, entre a ficção e a realidade, o real e sua representação. Ele também situa essas obras geograficamente: no norte e, sobretudo, no nordeste do Brasil, região marcada pela fome, pela seca e pela carência de oportunidades. Infelizmente, contudo, tais mazelas espalham-se por todo o território brasileiro e acabam por se associar também pelo aspecto temporal, em sua pungente atualidade.

Nessa lógica, vale refletir sobre a atuação do artista em suas experiências de troca com esses indivíduos e sobre a representação que faz delas no espaço do museu. Pensemos, por exemplo, em “Suar a camisa”, instalação que evoca, em certa medida, o trabalho de Marcel Duchamp.

Quando Duchamp expõe seu primeiro *ready-made*, ele atrai os olhares distraídos do público para a notabilidade desse protagonista das sociedades de consumo, que é o objeto. Ao mesmo tempo, o artista escandaliza até os críticos menos ortodoxos, questionando – e destronando – o sentido até então atribuído à obra de arte.

Evidentemente, nem o secador de garrafas, nem o urinol são arte. Mas a gargalhada que está por detrás deste desmascaramento irreverente “de tudo o que para nós é sagrado” é tão penetrante que, no processo inverso, se impõe uma admiração exacerbada, mesmo que signifique o próprio enterro (de tudo, precisamente, o que “para nós é sagrado”). Esta gargalhada atinge tudo o que suspeitamos já saber: que falta algo na nossa crença científica do mundo; que em parte alguma se delinea alguma realidade, nós próprios incluídos; que estes secadores de garrafas, as rodas, as pás de carvão apenas são a expressão daquele Nada no qual nos debatemos desorientados. O secador de garrafas diz: “A arte é uma asneira.” O urinol diz: “A arte é um embuste” (RICHTER, 1993: 118).

Cada um desses *ready-mades* precisava conter a contingência e a neutralidade que tanto Duchamp quanto o movimento artístico ao qual sua obra é predominantemente associada, o Dadaísmo, acreditavam caracterizar a existência

humana. Por isso, o artista marcava dia e hora para escolher seus objetos, buscando manter-se ileso a influências dos ditos mau ou bom gosto, desconsiderando a feiura ou a beleza das peças. Um *ready-made* é, de fato, um objeto qualquer, que ganha alcunha de arte após a escolha e a assinatura do artista, e graças, notadamente, ao seu lugar de exposição. Duchamp buscava, com isso, promover a fuga de uma recepção “retiniana”, sensorial, a ser substituída por uma relação conceitual, filosófica com a obra de arte.

A intervenção de Marcel Duchamp traz a público, de forma bastante concreta, uma série de características que marcam as sociedades moderna e pós-moderna: sendo “a técnica, a natureza do homem moderno” (PAZ, 2004:28), apagam-se as fronteiras entre arte e vida cotidiana, entre alta cultura e cultura de massa, entre artificialidade e naturalidade, e o objeto manufaturado mais banal atinge o status de obra artística pelo gesto de uma escolha circunstancial. Esse raciocínio conduz, entretanto, a um movimento duplo:

Em primeiro lugar, há o desafio direto contra a obra de arte, o desejo de eliminar sua aura, dissimular seu halo sagrado e questionar sua posição de respeitabilidade no museu e na academia. Em segundo lugar, há ainda a suposição de que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa (FEATHERSTONE, 1995: 99).

Nota-se que, embora pretenda pôr em xeque a respeitabilidade da obra de arte, o mesmo não acontece com o espaço de sua exposição e crítica – ou seja, os museus e a academia. Tais espaços desestabilizam a gargalhada do objeto que, embora não se anuncie como obra de arte, expõe-se como tal, é avaliado como tal, ganhando o valor de culto a princípio indesejado.

Não por acaso, o urinol de parede denominado *Fonte*, que causou imensa polêmica no Salão dos Independentes, em Nova York, em 1917, foi eleito a obra mais importante de tudo o que se produziu em artes plásticas no século XX. Isso porque tais espaços de exibição não perderam, até hoje, para usar uma expressão benjaminiana, sua “aura”. Em seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin defende que a multiplicação da obra de arte moderna, possível nas artes “técnicas” da fotografia e do cinema, causaria a destruição da aura. Porém,

[...] na verdade, esta destruição não acontece, pois as novas artes não alteraram significativamente a recepção das artes tradicionais como a escultura e a pintura, que continuam sendo produzidas até hoje. [...] Não há indícios de que a recepção do cinema, apresentada por Benjamin como recepção democrática e participativa, tivesse alterado a recepção das obras de arte tradicionais, marcadas, como Benjamin diz, pela “autoridade da coisa” (OTTE, 1994:124).

A definição dos *ready-mades* já se faz problemática, uma vez que, embora não se trate de fotografias ou filmes, também não se encaixam satisfatoriamente no estatuto de “obras tradicionais”. A arte de Duchamp, aliás, como deseja alterar o tipo de recepção da obra, tornando-a ora operação mental ora exercício *voyeurista*, interfere também – e, como vimos, não só por isso – no conceito de obra de arte. Ao mesmo tempo, as peças assinadas e expostas nos museus, são, em primeira instância, objetos manufaturados, produzidos em série. Além disso, o próprio Duchamp, a partir dos anos 1940, passou a fazer réplicas de suas principais peças para vários museus. Portanto, os *ready-made* associam-se, de maneira emblemática inclusive, ao contexto da “reprodutibilidade técnica”.

Contudo, ao ganharem valor de exposição, os objetos têm resguardados seu espaço nas salas dos museus, estabelecendo, em contrapartida, a distância e a singularidade que define a aura. Algo semelhante acontece com as camisetas expostas na instalação de Jonathas de Andrade: objetos banais, essas camisetas, ao serem colhidas e dispostas de determinada maneira pelo artista, tornam-se inacessíveis para a maior parte das pessoas, que não as visita ou que, se chega a fazê-lo, não tem o direito de tocá-las. Há nas obras, portanto, um teor aurático.

A proibição do toque relaciona-se a outro importante conceito benjaminiano, que é o “vestígio”: o público não pode tocar a obra de arte exposta no museu para não a deteriorar, sujar, cobri-la com seus vestígios. Ao mesmo tempo, Andrade destaca que, ao negociar com os trabalhadores a venda ou troca de suas camisetas, ele fazia questão de guardá-las exatamente como estavam, ou seja, com o suor e o cheiro desses operários. Colados ao tecido, restam também traços do espaço em que atuavam: resíduos de tinta, cimento, poeira, provenientes dos canteiros de construção, das indústrias, das ruas. Teme-se, portanto, que o público apague os vestígios dos homens que o artista quer representados, em sua essência, na sala do museu.

Os dois *leitmotives* da “aura” e do “vestígio” [...] aparecem nos mais diversos textos de Benjamin, e mesmo que a confrontação direta dos dois termos [...] seja uma exceção, trata-se dos dois polos de uma dicotomia que pode ser associada à dicotomia entre a ideia da integração e a do isolamento. Os “vestígios” são os nexos materiais que vinculam a experiência individual à experiência coletiva e, conseqüentemente, são os responsáveis pela integração do particular no seu contexto maior, ao contrário da aura que isola o particular do contexto de um determinado presente. (OTTE, 1994:133)

O vestígio benjaminiano diz respeito às marcas deixadas pelos indivíduos, nas coisas, no tempo. Esses rastros seriam uma “manifestação do tempo no espaço” (OTTE, 2001: 408), os quais, a exemplo das impressões digitais de um criminoso, permitiriam remontar a uma situação passada, ora resgatando-a do esquecimento, ora conferindo-lhe a redenção aguardada.

Para Benjamin, [...] as ruínas, os trapos e até mesmo o lixo são preciosidades, pois são as testemunhas materiais que ligam – por metonímia, por assim dizer – o presente ao passado ou, dito nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin, apontam para a presença do passado no presente (OTTE, 2001:409).

A obra do artista alagoano tem esse caráter de resgate, de passado e presente em concomitância. Cada uma daquelas cento e vinte camisetas ainda traz as marcas daquele que a usou, mas não apenas as físicas. Ao se examinarem as peças separadamente, percebe-se que, apesar de sua variedade, alguns padrões se repetem. Vislumbram-se, por exemplo, escudos de times de futebol, uniformes de empresas, logotipos de partidos políticos, relativos a campanhas eleitorais ou manifestando determinada ideologia. Cada uma dessas camisas corporifica, portanto, também preferências, condições de vida, posicionamentos, apresentando um valor monadológico dentro do todo da coleção. Como em uma enciclopédia, cada camisa funciona como uma entrada para determinada história, determinada narrativa, certo trecho do passado. Ainda há, portanto, vestígios e, além deles, valor de uso naqueles objetos. Porém, o fato de comporem a coleção de um artista e, principalmente, o deslocamento dessa coleção para um espaço de legitimação do artístico dão a esses objetos valor de exposição, de culto e, por consequência, aura.

A disposição das peças de roupa, que vestem os cabideiros, em vertical, como homens em pé, confere ao grupo uma ideia de altivez e de comunhão. Andrade

salienta, contudo, o quanto essa classe – a trabalhadora, a dos menos favorecidos – é, na realidade, insignificante, invisível para os mais abastados.

Buscando atribuir, a outros grupos, a mesma visibilidade aurática conferida à classe trabalhadora em “Suar a camisa”, é que o artista também expõe, em grande escala, as estacas de argila, representando moradias miseráveis, ou pede às mulheres indígenas que cubram, com sua arte, mapas de um território continuamente usurpado.

É interessante perceber que, estando exposto em Chicago, o trabalho de Jonathas de Andrade acaba por remeter à obra de arte urbana *Crown Fountain*, do artista catalão Jaume Plensa. Instalada em 2004, no Millennium Park, trata-se de uma escultura numérica interativa, composta de duas torres de mais de 15 metros de altura, dispostas uma de frente para a outra e constituídas de uma tela de LED. Nessas televisões gigantescas, difundem-se imagens de paisagens, cores e rostos de moradores de Chicago. São cerca de mil fisionomias, projetadas durante cerca de cinco minutos e que, por alguns segundos, fazem movimentos como piscar os olhos ou sorrir. Durante a primavera e o verão, um jato de água é disparado da boca dessas faces, o que atrai adultos e, sobretudo, crianças, que querem se divertir ou se refrescar. Vale observar de que modo a instalação quebra expectativas, rompe tradições, pois, em vez da conhecida homenagem a chefes de estado ou militares de alta patente, com o habitual monumento em praça pública, quem ganha lugar de destaque, no principal parque dessa cidade norte-americana, é o cidadão comum.

Embora pertençam a contextos extremamente diferentes, as obras de Plensa e Andrade dialogam pelo esforço em combater a invisibilidade de certos grupos, em locais marcados pela segregação racial e pela desigualdade social. A principal diferença entre elas é que a visibilidade pretendida pelo artista brasileiro precisa passar pelo espaço de veneração dos museus. Isso porque, para que se atribua, sem ambivalência, valor de exposição a certos objetos centrais em seu trabalho – mapas, camisetas, estacas de argila, cabideiros –, é necessário inseri-los em ambientes nos quais seu valor de uso não se sobressaia.

Também em “Jogos dirigidos”, Jonathas de Andrade se aproxima de um grupo, em diversos sentidos, marginal. Neste trabalho, ele utiliza a mídia cinematográfica para apresentar a singularidade dessa comunidade de surdos-mudos do interior do Piauí. Distantes dos grandes centros urbanos, relegados à aridez do sertão nordestino,

esses indivíduos vivem unidos como uma família. Tal coesão se explicita diante da presença do artista, que os desafia fisicamente, pela dinâmica dos jogos em espaço aberto, mas também intelectualmente, pela prática da narração – que é quase paradoxal, se pensarmos se tratar de uma atividade oral sem fala. Neste caso, os moradores são estimulados a se reunirem para contar e conhecer as histórias uns dos outros. Eles são igualmente confrontados pelo olhar estrangeiro do “outro”, que é, ao mesmo tempo, o artista, a câmera, o espectador em potencial. Narram, ainda assim, suas experiências de vida, histórias de amor, esperanças. Vão além: riem, lamentam, enchem de detalhes seus relatos, fruindo a experiência da narração talvez com o mesmo sabor com que haviam provado a vivência.

Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin chama a atenção para a relação entre o narrador e o ouvinte, que considera ser dominada pelo interesse deste em conservar o que foi narrado³. Nesse processo, um elemento de suma importância é a reminiscência. A esse respeito, o autor alemão cita Pascal, que afirma: “ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência” (apud BENJAMIN, 1987: p. 212). Ao convidar os moradores da comunidade a participarem dessa dinâmica de narrativas, Andrade expõe um dos ingredientes centrais da coesão entre o grupo, que é a língua que eles inventaram para se comunicarem. Ela não segue a forma utilizada oficialmente, a Libras (Língua Brasileira de Sinais), e é difundida entre moradores, gerações, narradores e ouvintes, pelo corpo, pelas expressões e, claro, pela reminiscência: “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os conhecimentos de geração em geração”. Não se pode dizer propriamente que Andrade dê a palavra a esses indivíduos – em “Jogos dirigidos”, ele expõe a riqueza dessa remota aldeia do interior piauiense: o fato de ter forjado a própria voz.

2 Geovani Martins: o espaço e o ritmo d’*O Sol na Cabeça*

Antes de passarmos à abordagem da obra que dá título a esta seção, vale fazer um breve desvio, passando pela antologia *A Vida que Ninguém Vê* (2006), de Eliane Brum. A autora era então uma jornalista de *Zero Hora*, quando foi convidada por seu

³ BENJAMIN, 1987: 210.

editor, Marcelo Rech, a escrever uma série de reportagens sobre pessoas comuns e situações cotidianas. O resultado desse trabalho, que durou cerca de onze meses, são vinte e uma crônicas, selecionadas dentre as trinta e seis publicadas em sua coluna no jornal, reunidas em *A Vida que Ninguém Vê*.

O livro, que ganhou o prêmio Jabuti, na categoria “Reportagem”, em 2007, tira das sombras pessoas que, pouco provavelmente, haviam tido antes a oportunidade de serem enxergadas pelas camadas mais privilegiadas da sociedade. O carregador de malas do aeroporto, que nunca pôde voar; o mendigo que não pede nada; o menino do morro que perde os movimentos da perna, mas continua sendo carregado pela força do pai... São histórias dolorosas, contadas com sensibilidade e a dose exata de bom humor.

Como no trabalho do artista Jonathas de Andrade, a escritora consegue dar visibilidade a esses seres da escuridão. Contudo, falta a esses indivíduos, nas crônicas, o que se destaca em “Jogos dirigidos”, isto é, a própria voz. Não se trata de uma questão particular a Brum; pelo contrário, a autora faz questão de transcrever certos diálogos, como em “Adail quer voar”:

- O senhor não queria entrar no aeroporto. Por quê?
- **Achava que não era serviço de homem. Passei mais de ano me escondendo no aeroporto. Aí me acostumei e virei vagabundo.**
- Vale a pena viver perto dos aviões?
- **Fiz casa que não é boa mas é minha, criei três filhos... Tudo na base da aviação. Pra mim, a aviação caiu do céu!**
- O que é chato nessa vida?
- **Me chateia quando aquele povo exibido que vai para os Estados Unidos desembarca falando mal do Brasil. Aí é lacaio, né. Porque eu não conheço outros lugares, mas sei que não tem país melhor que o Brasil. Não conheço, mas ouço tudo o que falam no aeroporto. Os Estados Unidos podem ser cheio das democracia, mas vai ver como tratam os negão lá, vai ver.**
- E como os fregueses o chamam?
- **Os doutor me chamam assim, ó: “Ô, Negão!” Eu acho até que é carinhoso (BRUM, 2006, p.29-30).**

Nota-se que a autora procura ser fiel à linguagem oral, coloquial, desse e de outros cidadãos cujas falas são transcritas nas crônicas. Nesses momentos, é utilizado o negrito como recurso tipográfico que distingue perguntas e respostas. São mantidos os equívocos gramaticais, como a de concordância em “os doutor me chamam”. Não se sabe, porém, até que ponto essas reproduções são realistas, se certas expressões não foram substituídas por outras consideradas mais compreensíveis para o leitor, nem se

pode afirmar que houve fidelidade num quesito essencial à expressão oral, que é o ritmo. Sabe-se que ele garante emoção e verossimilhança à narrativa, sendo expresso, na escrita, sobretudo pela pontuação. Observa-se, portanto, que, por mais louvável que seja, o esforço de Brum deixa inevitavelmente um resíduo de artificialidade nos diálogos. Isso ocorre porque tal forma de experiência literária limita, por si só, a expressão da terceira pessoa sobre a qual se escreve.

Vale destacar que não se questiona a importância de trabalhos como o da jornalista gaúcha: não se acredita ser necessário ocupar o lugar de fala das ditas minorias para poder se manifestar a respeito delas. Caso contrário, excluiríamos da sociedade, do debate político e da arte, toda e qualquer dimensão de solidariedade. Também Jonathas de Andrade sensibiliza o público para questões como a dos indígenas e dos surdos-mudos, por exemplo, sem se enquadrar necessariamente nessas categorizações. Ao mesmo tempo, a expressão da própria vivência, por parte de grupos há muito subalternizados, possibilita o entendimento de aspectos da vida social que a descrição teórica ou a reprodução literária não conseguem abarcar.

Nesse sentido, obras como *O Sol na Cabeça* (2018), de Geovani Martins, surgem como essenciais para se conhecer melhor um grupo sobre o qual tanto se fala, mas que tão pouco se escuta: a juventude das favelas brasileiras. Nascido em 1991, em Bangu, na zona oeste do Rio de Janeiro, o escritor estudou somente até o 9º ano do Ensino fundamental (antiga 8ª série). Desempenhou atividades profissionais informais, como atendente de lanchonete, animador de festas infantis e “homem-placa” (fazendo propaganda para candidatos em campanhas políticas), até começar a ganhar visibilidade no meio literário, após sua participação na FLUPP (Festa literária das periferias), em 2013 e 2015, e na FLIP (Festa literária internacional de Paraty), em 2015, quando apresentou a revista *Setor X*, com publicações suas e de outros escritores dos morros da capital fluminense. Assinou, então, contrato com a Companhia das Letras, que publicou seu livro de estreia, uma coletânea de contos predominantemente ambientados nas favelas cariocas, espaço que o autor conhece bem: além do Vidigal, onde vive atualmente, Martins morou na Rocinha e na Barreira do Vasco, entre outras. A obra tem sido considerada um fenômeno editorial, pois, antes mesmo de chegar às livrarias, já tinha tido seus direitos negociados com oito países, como Estados

Unidos, Reino Unido, Alemanha, Itália e China. Também está prevista uma adaptação cinematográfica, tendo Karim Aïnouz à frente do projeto.

Nos contos, apresentam-se episódios na vida de garotos e jovens adultos da periferia carioca. Embora a perspectiva seja sempre masculina, o foco narrativo varia, assim como a idade dos personagens. Em “O caso da borboleta” e “Roleta-russa”, por exemplo, o protagonista é uma criança. Neste último, o menino se debate entre o fascínio provocado pela arma que o pai, segurança, guarda em casa, e o medo de decepcioná-lo, ao manusear o objeto proibido.

Toda manhã, logo que volta do banheiro, ele pega o ferro na terceira gaveta da cômoda que sustenta a televisão. Gosta de sentir o peso do revólver, de analisar cada pedaço do objeto, de imaginá-lo em ação. Sobre a adrenalina de mexer na arma bem ali na frente do pai, que dorme na cama ao lado, não consegue definir o que sente, se é bom ou ruim. Na hora é como se o ar do mundo inteiro acabasse subitamente, o corpo todo treme, coração dispara, o pai parece que se mexe e se remexe sempre em câmera lenta, cada pequeno movimento dura em média de duas a três eternidades. O menino sem respirar, a arma na mão, os olhos que podem se abrir a qualquer momento. Correm assim as manhãs (MARTINS, 2018: 15)⁴.

O autor lança mão da comparação cinematográfica da “câmera lenta” para definir a emoção do filho, para quem cada movimento do pai dura “de duas a três eternidades”, enquanto ele experimenta o poder de ter o revólver nas mãos. No texto, a temática recorrente da violência é introduzida com suavidade, mas a polêmica do porte de armas pode ser vislumbrada justamente pelo encantamento da criança pelo objeto mortal e pela facilidade do acesso a ela. O desfecho do conto fica em aberto, recurso que o escritor utiliza em outras histórias. Essa suspensão se comunica com o título do texto, que, por sua vez, corrobora a ação repetida do menino: seu gesto pode ser inofensivo ou terminar tragicamente, um dia, dependendo do grau de ousadia do garoto e da posição imprevisível da bala no tambor do revólver.

O olhar infantil confere certa delicadeza aos textos, mas não é exclusividade daqueles em que as crianças são os personagens centrais. Pelo contrário, Martins logra equilibrar peso e leveza, fornecendo, mesmo a relatos naturalmente tristes, certa dose de humor. É o caso do conto “O cego”, no qual um final inesperado quebra a expectativa de piedade e melancolia construída ao longo da narrativa.

⁴ Os excertos do livro de Martins presentes neste ensaio foram retirados da versão eletrônica da antologia, disponível em <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-o-sol-na-cabeca-geovani-martins-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>> Acesso em: 12 de junho de 2019.

Algo semelhante acontece em “Travessia”. Na trama, o protagonista comete um erro, na boca de fumo, disparando precipitadamente sobre um freguês que fizera o cumprimento de outra facção. Temendo ser taxado de “vacilão do morro”, ele tem que se livrar do cadáver, discretamente, despistando policiais e milicianos. O teor da história é, evidentemente, violento. Porém, é comovente o mergulho na consciência da personagem, que, nesse cenário agressivo, tem que resolver com objetividade um problema que é, para ela, de importância vital. Tocante é também pensar que esse tipo de situação faz parte da realidade de um número considerável de pessoas, que não tiveram a oportunidade de escolher um destino diferente do tráfico, da pobreza e da truculência. Por essa razão, questões como drogas ou armas são tratadas com tanta naturalidade, na obra: porque são, justamente, naturais, em contextos assim.

Outra presença recorrente no livro é a da polícia, que ocupa o morro em “A história do periquito e do macaco”. Ela persegue, sem motivo aparente, os meninos da favela que passeiam pela zona sul, em “Rolézim”, ou o jovem pichador que tenta mudar de vida, após o nascimento do filho, em “Rabisco”. Em “Sextou”, a polícia é apresentada pelo viés da corrupção. Na trama, o personagem principal evita trabalhar para o tráfico, procurando realizar serviços honestos, em outros bairros, como entregar folhetos de propaganda na rua. Ele descreve a dificuldade de lidar com as exigências do mercado de trabalho, que vão desde questões práticas, como cuidar da aparência, até outras de cunho psicológico e social, como aprender a aceitar os mandos e desmandos daqueles que são hierarquicamente superiores a ele. Por essa perspectiva, descreve também o constrangimento que sente quando algum conhecido o vê nessa posição que considera subalterna:

No começo sentia muita vergonha. As pessoas passavam, parecia que elas sentiam sempre pena de mim, ou raiva, sei lá. Às vezes, quando eu via alguém chegando, fazia o contato visual, me preparava pra entregar o papel; nessas horas, de alguma forma, sentia que aquelas pessoas preferiam que eu não existisse. O problema é que eu levava os olhares pro lado pessoal. Demorei pra entender que aqueles olhares, independente do significado, não eram pra mim, eram pra entregador de papel. E esse não sou eu, nem ninguém (MARTINS, 2018: 58).

O jovem continua se esforçando e, após um mês inteiro de trabalho, recebe seu salário, para o qual já tem planos muito específicos: usar uma parte do dinheiro para ajudar a mãe com as despesas da casa (pagar a conta de luz e de internet) e, com a outra, comprar uma grande quantidade de maconha, para distribuir entre os amigos

que haviam partilhado a droga com ele, quando estava desempregado. Ele chega a conseguir realizar a compra, mas é, então, parado por policiais – “os vermes”, como define –, que levam todo o dinheiro que lhe resta.

Maior galera na estação ficou bolada com a minha história, ficou todo mundo comentando, xingando os vermes. Eu não falava mais nada, ia dixavando o baseado com sangue nos olhos. Quando terminava, olhava pra mão, achava pouco, pegava mais um pedaço, ia dixavando... Sentia uma parada muito pesada no peito, fiquei lembrando de cada perrengue que já passei com a polícia. Quando acendi o baseado, percebi que tinha feito realmente um charuto, um braço-de-judas, dedo-de-deus. Fiquei fumando e a erva tava fresca, com um gosto ótimo, mas eu puxava aquela fumaça e ela vinha com um ódio, uma tristeza, um desânimo, que cheguei a pensar que era melhor que os filhos da puta tivessem levado também a porra da maconha (MARTINS, 2018: 64).

As pequenas e grandes injustiças apresentadas no livro acontecem, geralmente, em espaços explicitamente determinados. Carioca como Geovani, também o grande Machado de Assis – que o jovem escritor considera uma de suas principais influências⁵ – fazia questão de situar minuciosamente suas histórias, ambientadas, muitas vezes, na cidade do Rio de Janeiro. Em seu famoso conto “A cartomante”, por exemplo, originalmente publicado na “Gazeta de Notícias”, em 28 de novembro de 1884, escreve:

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga *Rua dos Barbonos*, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela *Rua das Mangueiras*, na direção de *Botafogo*, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante⁶.

Assim como ocorre com os livros de Machado, também o leitor de Geovani Martins mapeia os caminhos percorridos pelos personagens pela “Cidade maravilhosa”. O protagonista de “Sextou”, por exemplo, diz trabalhar na rua da Carioca, perto da praça Tiradentes. Também estações de metrô, como a Maracanã,

⁵ A esse respeito, afirma, por exemplo: “Li quatro vezes *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para entender o ritmo, a estrutura do texto, a divisão dos parágrafos.” In: “Geovani Martins estreia na literatura com obra empolgante”. Disponível em: <<https://cultura.estado.com.br/noticias/literatura/geovani-martins-estreia-na-literatura-com-obra-empolgante,70002209899>> Acesso em: 08 de junho de 2019.

⁶ “A cartomante”. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br>> Acesso em: 10 de junho de 2019 (grifos nossos).

bairros, como São Cristóvão e Leblon, e parques, como o Campo de Santana, são mencionados, nesse e em outros contos.

A geografia parece ter um peso fundamental para Martins. Ele revela à revista *Época* o quanto o choque que as inúmeras mudanças – foram 17, até 2015 –, sobretudo a de Bangu para o Vidigal, aos 13 anos, representaram em sua vida e em sua escrita:

Era tudo diferente: o jeito de falar, de brincar na rua, as regras no futebol, os dribles de corpo, as pipas, a música, o ritmo das pessoas, o volume dos gritos, até o sol parecia queimar de outra forma. Eu ficava no meio, tentando me adaptar, fazer novos amigos e, ao mesmo tempo, sentia saudade, queria voltar para Bangu, para minha Rua Araruama, onde todo mundo me conhecia e eu conhecia todo mundo. Passei toda a adolescência nesse trânsito⁷.

As diversas mudanças parecem ter tido consequências positivas em seu trabalho, como a multiplicidade de dicções, que fazem com que os contos, embora sempre focalizando personagens masculinos em um contexto social similar, sejam tão diferentes uns dos outros. É como se o escritor absorvesse, de fato, as distintas maneiras de jogar, brincar e, especialmente, falar, dos habitantes dos diferentes lugares em que morou. E ele continua a se fazer valer, conscientemente, dessa estratégia: ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Martins revela que uma de suas técnicas de escrita consiste em ler em voz alta, para uma plateia de amigos, trechos dos textos em construção. O repórter que assina a matéria, Ubiratan Brasil, comenta: “Talvez esteja aí o segredo do sucesso da escrita do jovem autor: o ouvido apurado. ‘Gosto de ouvir histórias, especialmente a forma como elas são contadas’, conta Geovani, que dedica alguns dos 13 contos de *O sol na cabeça* aos colegas que, de alguma forma, ajudaram na criação”⁸.

Esse “ouvido apurado” incide, desse modo, tanto sobre o conteúdo dos contos – que se baseiam, muitas vezes, em histórias transmitidas oralmente –, como em sua forma. As diversas maneiras de narrar resultam no estilo variado dos textos, que se distinguem quanto ao vocabulário, ao registro linguístico e, é claro, ao ritmo.

⁷ “Geovani Martins: como a favela me fez escritor”.

Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>> Acesso em: 08 de junho de 2019.

⁸ “Geovani Martins estreia na literatura com obra empolgante”.

Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura/geovani-martins-estreia-na-literatura-com-obra-empolgante,70002209899>> Acesso em: 08 de junho de 2019.

Uma das narrativas em que esses elementos ficam mais evidentes é a primeira da coletânea, “Rolézim”:

Acordei tava ligado o maçarico! Sem neurose, não era nem nove da manhã e a minha caxanga parecia que tava derretendo. Não dava nem mais pra ver as infiltração na sala, tava tudo seco. Só ficou as mancha: a santa, a pistola e o dinossauro. Já tava dado que o dia ia ser daqueles que tu anda na rua e vê o céu todo embaçado, tudo se mexendo que nem alucinação. Pra tu ter uma ideia, até o vento que vinha do ventilador era quente, que nem o bafo do capeta (MARTINS, 2018: 06).

Já no primeiro parágrafo, chama atenção a reprodução da oralidade em termos como “tava” ou nos deslizos de concordância verbal (“ficou só as mancha”), mas também o sotaque fluminense, que se revela no uso da segunda pessoa “tu” com verbo conjugado na terceira (“tu anda”), diferentemente da maior parte do Brasil, onde prevalece o pronome “você”. Para descrever a canícula, o contista emprega duas vezes o recurso da comparação (“alucinação”, “bafo do capeta”), conferindo um aspecto visual à linguagem. Observam-se também as gírias, como “caxanga” (casa), à qual se somam outras incontáveis ao longo da obra. Não por acaso, o jornal inglês *The Guardian* saudou a tradução de Julia Sanches, destacando a riqueza vocabular da antologia e os consequentes desafios para os tradutores⁹. A revista *Piauí* publicou um glossário com vinte expressões retiradas do conto e explicadas pelo escritor. A repórter responsável pelo artigo, Camila Zarur, observou: “De 75 palavras e expressões analisadas pela reportagem, 55 ou não estão no dicionário ou expressam no livro significados diferentes do que consta no *Houaiss*”¹⁰.

É interessante notar de que modo a linguagem e o compasso acompanham o conteúdo do texto. A transição sem conjunções nem pontuação da frase inicial (“Acordei tava ligado o maçarico!”), por exemplo, vai ao encontro da urgência do personagem, que deseja fugir do mormaço no interior da casa. Esse ritmo apressado retorna em outros trechos do conto, mas há igualmente momentos de maior lentidão, como quando o narrador pensa na morte de pessoas queridas ou quando experimenta o efeito relaxante da maconha. A rádio *Piauí* também divulgou um áudio em que o

⁹ “Top 10 bilingual books”. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2019/apr/17/top-10-bilingual-books>> Acesso em: 11 de junho de 2019.

¹⁰ “A sua melhor tradução: um glossário para entender a fala dos morros cariocas, segundo a prosa do escritor Geovani Martins”. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/sua-melhor-traducao/>> Acesso em: 11 de junho de 2019.

escritor lê o próprio conto¹¹. Essa espécie de leitura dramática representa um grande serviço ao leitor (neste caso, também ouvinte), que tem a oportunidade de saborear o sotaque, a sintaxe e o ritmo dos morros cariocas, que se misturam na fala de Geovani Martins. O ritmo é, assim, uma espécie de “vestígio” das periferias, nessa obra literária. Como vimos, esse elemento, segundo Benjamin, é justamente aquele que permite resgatar uma situação do esquecimento, conferindo-lhe, por vezes, a merecida redenção.

Considerações finais

O que há em comum, afinal, entre os contos de *O Sol na Cabeça* e a exposição “One to One”? A comparação que pode ser estabelecida entre essas distintas proposições artísticas parece-nos inegável. Para compreendê-la, é preciso refletir sobre o combate que realizam a determinadas formas de invisibilidade e de silêncio.

Ao se analisar a obra de Geovani Martins, observou-se o destaque atribuído pelo autor ao espaço. Esse elemento aparece não apenas como o ambiente em que se desenrolam suas histórias, mas como o lugar em que se expõe um duro contexto marcado por hierarquias bem definidas, que estão na origem de injustiças, rancores e violências.

No conto “Espiral”, isso se observa com notável clareza. O texto é narrado em primeira pessoa por um jovem que vive em uma favela na zona sul e começa a compreender a verdadeira espessura da linha que o separa de seus vizinhos abastados:

[...] o abismo que marca a fronteira entre o morro e o asfalto na Zona Sul é muito mais profundo. É foda sair do beco, dividindo com canos e mais canos o espaço da escada, atravessar as valas abertas, encarar os olhares dos ratos, desviar a cabeça dos fios de energia elétrica, ver seus amigos de infância portando armas de guerra, pra depois de quinze minutos estar de frente pra um condomínio, com plantas ornamentais enfeitando o caminho das grades, e então assistir adolescentes fazendo aulas particulares de tênis. É tudo muito próximo e muito distante. E, quanto mais crescemos, maiores se tornam os muros (MARTINS, 2018: 11).

¹¹ “Os menó vai à praia: Ouça o conto *Rolézim*, de Geovani Martins, na voz do próprio autor”. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/os-meno-vai-praia/>> Acesso em: 11 de junho de 2019.

O garoto se dá conta, gradualmente, do medo que provoca nos moradores do bairro ao lado. A princípio, isso o incomoda. Depois passa a se servir desse sentimento, numa perseguição que só pode provocar mais hostilidade, como já revela o título do conto. Note-se que, bem mais do que as ruas cariocas, é o abismo social o principal espaço tratado na obra de Martins.

Nesse sentido, o contista, ao conferir protagonismo aos jovens da periferia, ao reproduzir suas gírias, o tom de sua fala, descrever suas aflições e alegrias, age de forma semelhante à de Jonathas de Andrade. Vimos que o artista alagoano coloca, no centro do espaço aurático dos museus, grupos marginalizados, como os indígenas e os trabalhadores braçais. É seu modo de atribuir a eles a visibilidade de que carecem. O mesmo faz Geovani, que transpõe, para o espaço aurático da literatura, a juventude das favelas.

Além disso, o escritor, também ele morador das periferias, faz como os surdos-mudos de “Jogos dirigidos”: ao publicar por uma das maiores editoras do Brasil, conservando a prosódia, o léxico e o enredo do contexto em que cresceu, ele ocupa, com sua própria voz, um ambiente onde até bem pouco tempo atrás seria visto com indiferença. Assim, embora pertençam a mídias diferentes, as obras de Jonathas de Andrade e de Geovani Martins se assemelham, pois ambas quebram silêncios e colorem invisibilidades, como quem recria mapas e rompe correntes.

TRABALHOS CITADOS

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. de Jose Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial: 2006.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO Virgínia (Orgs.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 402 – 411.

OTTE, Georg. O narrador sem aura ou pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 2, p.123-136, out.1994.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RICHTER. Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Maria Angélica Amancio é doutora em Literatura Comparada pela UFMG, em cotutela com a *Université Paris Diderot* – Paris 7. É pós-doutora em Literatura francesa, pela USP, e em Literatura brasileira, pela *Université Sorbonne Nouvelle*. Atualmente, é leitora de português na *École Normale Supérieure*, em Lyon, e *chargée de cours* no Centro de pesquisas sobre os países lusófonos (Crepal) e na l'ESIT (*École supérieure d'interprètes et de traducteurs*) – Paris 3. Suas pesquisas são voltadas, sobretudo, para as relações entre Literatura, outras artes e mídias.

Artigo recebido em 20/06/2019. Aprovado em 11/07/2019.